

Entretien avec Aurélien Dougé

Propos recueillis par Wilson Le Personnic, août 2024.

Avec *Aux lointains*, tu renoues avec la scène et l'écriture chorégraphique. Peux-tu retracer la genèse et le terreau de réflexion de cette nouvelle création ?

En 2014, lorsque j'ai quitté le Ballet du Grand Théâtre de Genève, j'avais besoin d'explorer d'autres champs : me confronter à d'autres espaces que celui de la scène, rompre avec l'interprétation et la technique... Comme je suis fasciné par la matière et les phénomènes physiques du quotidien, je me suis dirigé vers la création de performances et d'installations, présentées dans des centres d'art, des musées ou des salles modulables. Nourri par ces expériences, j'ai eu envie de lier mes deux pratiques, celle de danseur donc et celle de plasticien. Et puis, je ressentais le besoin de revenir au théâtre. C'est un lieu de plus en plus important pour moi, peut-être l'un des derniers endroits qu'il nous reste pour convoquer l'attention, questionner nos perceptions, proposer un autre rapport au temps et à l'espace que celui du quotidien. A partir de là, j'ai eu envie de fabriquer un spectacle et de me confronter à la forme du solo.

Ta première résidence de recherche s'est déroulée seul à New-York. Qu'est-ce qui a motivé ce voyage en particulier ?

Je travaille sur notre rapport au temps, à l'espace et aux éléments. Comme je puise mon inspiration dans le réel, j'ai l'habitude de partir en résidence de recherche pour remettre en jeu mon attention. Je suis allé plusieurs fois à New York, principalement en tournée. J'ai voulu y retourner pour y sonder ma mémoire et la vie sensible de cette métropole.

Sur place, tu as imaginé et activé des protocoles de marche à partir des caractéristiques de la ville. Peux-tu donner un aperçu de ces pratiques ?

Je développe des protocoles de marche depuis plusieurs années, l'un d'eux a d'ailleurs donné lieu à la création de *Bruit* en 2021. Je me fixe des règles pour évoluer aléatoirement dans l'environnement et m'imposer une autre dynamique que celle du quotidien. Au cours de mes déambulations, je pose mon regard, mon attention, sur des détails qui souvent nous échappent. Cela arrive que des passants s'arrêtent pour considérer à leur tour ce que j'observe, j'attends alors quelques secondes et je continue mon chemin ; j'aime penser que je leur passe le relais. À New York, j'ai développé deux protocoles, le premier, « One way », je l'ai imaginé à partir du plan quadrillé de Manhattan. J'ai fabriqué un cahier avec sur chaque page une direction (tout droit, retour en arrière, tourner à droite, tourner à gauche). Aux angles de chaque rue, j'ouvrais le carnet et je prenais la direction inscrite sur la page. J'ai marché comme ça de longues heures dans la ville, sans savoir où j'étais, ni où j'allais. Le deuxième protocole, consistait à ne marcher que sur les ombres : des bâtiments, des éléments, des passants...

Peux-tu partager certains de tes souvenirs durant ces marches ?

Avec le protocole « One way », je faisais beaucoup d'allers-retours dans la même rue. C'était troublant de voir qu'à quelques minutes d'intervalle, les choses étaient toujours différentes. Je garde un souvenir très fort des apparitions et des disparitions. Je me rappelle aussi avoir été complètement hypnotisé par les effets de miroitements et les phénomènes lumineux engendrés par l'architecture des buildings en verre.

Ta seconde résidence *in situ* s'est déroulée dans le Val d'Hérens en Valais, au cœur des Alpes suisses. Tu as proposé à ton équipe de partir en randonnée autour du glacier du Mont Miné. Qu'est-ce qui a motivé cette destination ?

Je suis très attaché à ce que le processus de création soit un moment d'échange, de partage et d'apprentissage, que chacun-e puisse proposer des pratiques, des lectures, des films, etc. Sur les précédentes créations, j'ai réalisé que le studio et la boîte noire du théâtre nous enferment dans des habitudes et nous amènent très vite à être productif-ves. J'ai pensé au Val d'Hérens, une région que j'aime beaucoup, comme possible terrain d'exploration. Et puis, après New York, j'avais envie de poursuivre mes déambulations dans un autre milieu. Avec le recul, je trouve beau d'avoir continué cette recherche sur des chemins séculaires que les bêtes et les hommes ont façonnés.

Peux-tu partager un aperçu de cette résidence ? À quoi ressemblaient vos journées ?

Le matin, on discutait, notamment de nos « fantasmes » d'écriture pour le théâtre, en écho à *La préparation du Roman* de Roland Barthes que je lisais à ce moment-là. L'après-midi on partait en randonnée et le soir on préparait l'itinéraire du lendemain en même temps que le repas. Je remarque aujourd'hui avoir eu la même sensation dans le Val d'Hérens qu'à Manhattan, celle de me sentir tout petit face à l'environnement. Aussi, d'avoir eu le même enthousiasme pour les jeux d'ombre et de lumière sur le paysage. Le dernier jour, nous sommes montés au pied du glacier du Mont Miné pour redescendre son vallon en silence, au rythme de la nuit tombante. Au fur et à mesure que l'intensité lumineuse faiblissait, notre vue passait en noir et blanc. Nous étions volontairement sans lumière, chacun-e au cours de cette expérience a vécu des hallucinations visuelles et sonores qui ont nourri plus tard l'écriture de la pièce.

Ta troisième résidence *in situ* s'est déroulée en itinérance à travers l'archipel du Japon. Peux-tu revenir sur ce voyage et sur ta recherche sur place ?

Je suis parti six semaines au Japon, à l'automne 2023, grâce à deux bourses de recherches, de la Ville et de l'État de Genève. J'avais envie de me confronter physiquement à ce territoire, tenter de ressentir, plus que de comprendre, la culture nipponne, ses croyances, son approche du temps, de l'espace, son rapport paradoxal à la nature pour nous occidentaux... Comme pour New-York et le Val d'Hérens, je n'ai pas préparé d'itinéraire en amont, j'avais envie de me laisser surprendre par les découvertes que j'allais faire sur place. J'ai traversé les grandes villes, Tokyo, Kyoto, Osaka ou Hiroshima, mais j'ai principalement fait mes recherches à la campagne. Ma rencontre avec des jardiniers traditionnels, le grand sanctuaire d'Ise, construit et reconstruit tous les vingt ans dans une forêt sacrée ou le Teshima Art museum - une grande coquille de béton vide, ouverte sur l'extérieur, laissant entrer la lumière, la pluie et les sons naturels -, ont été des moments forts de ce voyage. Le retour en Europe a été particulièrement abrupt. En arrivant chez moi, j'ai eu la sensation que tout ce que j'avais vécu était le fruit de mon imagination, un peu comme lorsqu'on se réveille, après un rêve, au milieu de la nuit.

Comment as-tu transposé ces différentes expériences en studio ?

Avec mes résidences de recherche j'ai accumulé beaucoup de matière : des notes, des photos, des vidéos, des croquis, des enregistrements sonores ou encore des gestes et des mouvements réalisés en relation avec l'environnement... Mais pour être honnête, je ne savais pas ce que j'allais faire de tout ça. Je ne suis pas quelqu'un qui avance avec une idée précise en tête. Et puis, ça m'ennuie beaucoup de me projeter car je suis souvent déçu. Avec le temps, j'apprends à me laisser surprendre, suivre les choses comme elles viennent, me fier à mon instinct. La seule chose qui était claire dès le départ, c'est que je ne voulais pas faire un spectacle qui raconte directement ces voyages, ni qui parle ouvertement de moi. À partir de là, je me suis intéressé au corps porteur de mémoire et d'imaginaires. Aujourd'hui, plutôt que de parler de mémoire, je parle de réminiscences, cela renvoie davantage au processus plutôt qu'à l'état de fait. Car au plateau, à chaque représentation, je re-convoque, ré-actualise des sensations vécues. Il y a parfois des manques, des creux, des absences et je ne triche pas avec ça. J'invente certaines choses dans l'instant, au présent.

Tu as invité la chorégraphe Cindy Van Acker à t'accompagner dans cette recherche. Peux-tu revenir sur cette collaboration ?

Je collabore avec Cindy Van Acker depuis 2018 en tant que danseur pour ses pièces et en tant que performeur sur les opéras qu'elle crée avec le metteur en scène Roméo Castellucci. C'est une personne avec qui je partage beaucoup de réflexions. J'ai invité Cindy d'une part pour prolonger nos échanges dans un autre cadre que celui de sa compagnie, d'autre part pour mêler nos écritures.

Peux-tu donner un aperçu du processus chorégraphique ?

Le processus de création a duré plus de deux ans, il se passait parfois trois ou quatre mois avant de nous retrouver en studio. J'ai l'habitude de fonctionner comme ça pour chaque création car cette temporalité permet de prendre de la distance avec les choses expérimentées ; la matière travaille en nous, malgré nous. La première résidence d'écriture a eu lieu à Genève, juste après le Val d'Hérens. J'avais retracé tous nos itinéraires sur des feuilles de papier calque. Cindy a superposé ces calques et nous avons relevé 17 points de rencontres. Nous nous sommes remémorés les gestes fabriqués dans le paysage et les avons associés aux itinéraires. Nous avons positionné ces 17 points dans l'espace du studio puis j'ai essayé de reproduire les gestes en passant d'un point à l'autre... C'est comme ça que nous avons commencé à écrire la pièce, avec les traces d'une matière très concrète, très réelle, et avec l'envie d'être toujours sur la crête entre abstraction et figuration, visible et invisible. Pour nous, c'était important de faire naître des images, sans jamais en figer le sens.

Tu as collaboré une nouvelle fois avec l'artiste sonore Rudy Decelière. Comment avez-vous conceptualisé l'environnement sonore de la pièce ?

Je travaille avec Rudy depuis maintenant plusieurs années, ce qui nous permet d'aller plus loin, à chaque fois, dans la recherche. Au départ, Rudy avait l'intention de fabriquer des tuyaux d'orgue qu'il voulait faire sonner à différents endroits dans le théâtre. Puis finalement, durant une résidence au Théâtre de l'Aquarium à Paris, nous avons découvert un orgue de continuo, tout en bois. Rudy a joué quelques notes et nous avons tout de suite été séduits par la sonorité de cet instrument très différente des orgues d'églises. À partir de ce que j'étais en train de développer au plateau, Rudy

a commencé à improviser, puis à composer. En atténuant toutes les attaques sur les touches, il a développé une partition faite de variations harmoniques ténues ouvrant tout un espace pour l'imaginaire. Rudy joue « live » à chaque représentation mais pour créer de l'hors-champ, questionner notre perception, il n'est pas visible par le public. Rudy a également travaillé avec des sons enregistrés à l'extérieur, qu'il a rendus variablement abstraits, notamment en choisissant de les diffuser pendant le spectacle avec un haut-parleur en forme de mégaphone.

L'espace du plateau est entièrement vide. Comment as-tu imaginé cet espace d'accueil pour la danse ?

Au-delà du plateau, c'est tout le théâtre qui est vidé de ses artefacts techniques (projecteurs encastrés, pendrillons, tapis de danse...). À l'origine, c'était surtout pour atténuer la séparation entre la salle et la scène, pour partager toutes et tous le même espace. Et puis, au fur et à mesure que nous avons travaillé dans les théâtres, je me suis aussi rendu compte qu'avec l'espace mis à nu, l'imaginaire travaille, un peu comme lorsque nous regardons un bâtiment en ruine. Cette mise en condition entraîne alors les spectateur-ices avec moi, dans une zone située au-delà du monde visible. *Aux lointains* n'est pas pour autant un spectacle sans scénographie. Quelques objets et matériaux rapportés ou issus de mes recherches à New York, dans le Val d'Hérens et au Japon sont sur scène. Ces matières palpables et impalpables, nous ont servi à créer des ellipses, des flash-back et des temps de suspension, de contemplation.

Tu as collaboré avec l'éclairagiste Luc Gendroz. Peux-tu revenir sur la dramaturgie du dispositif lumineux d'*Aux Lointains* ?

Techniquement, nous avons travaillé avec des lampes industrielles d'éclairage public : des lampes à vapeur de sodium, à vapeur de mercure et aux halogénures métalliques (des ampoules en voie de disparition à cause du remplacement progressif des halogènes par les LED). Ces ampoules ont la particularité, en fonction du gaz qu'elles renferment, d'arriver à leur pleine puissance au bout de 5 à 10 minutes. Nous avons cherché, à partir des spécificités et des contraintes de chaque ampoule, à fabriquer des états lumineux qui brouillent notre perception du jour et de la nuit, du dedans et du dehors. Le dispositif en tant que tel est très simple : nous utilisons cinq lampes et la plupart sont positionnées dans le fond du gradin. De fait, les spectateur-ices sont physiquement engagé-es dans la lumière, au cœur du spectacle. Avec mon travail plastique et performatif, je me questionne beaucoup sur la place des visiteur-euses, je m'intéresse à la chorégraphie du public, des corps et des regards dans un espace. J'avais envie de poursuivre cette recherche à partir des contraintes du théâtre.

—